Warszawa, d. 15 lutego 1919 r. № 4 (144)



D-r. JÓZEF REISS.

Z ZAGADNIEŃ ESTETYKI MUZYCZNEJ.

(Ciąg dalszy).

Historyczne podstawy jego wskazują, że odległa starożytność ujęła go w sposób niezmiernie trafny i w rezultacie swym zgodny z wynikami badań dzisiejszej estetyki. Wszak dla starożytnych Greków muzyka była refleksem i wyrazem uczuć *). Wymownych na to argumentów dostarczają słowa Platona w „Republice" (ks. III.), gdzie Sokrates rozmawia z Glaukonem o charakterze nastrojowym tonacji czyli tak zwanej w muzyce helleńskiej „harmonji" **).

A zatem — tonacja d o r y c k a ***):

e_1. d_1. c_1. h. a. g. f. e.

wyrażała swój spokój i dostojną powagę,

f r y g i j s k a: d_1. c_1. h. a. g. f. e. d.

tchnęła nastrojem religijnym,

l i d y j s k a (c_1. — c.) była miękka i nadawała się do wyrażania sielankowych nastrojów,

m i x o l i d y j s k a (h— H) wyrażała tęsknotę, żal.

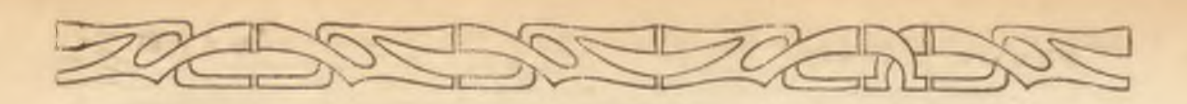
Że to jednak nie był ciasny schemat nastrojowy, bezwzględnie obowiązujący, dowodem tego polemika Arystotelesa (w „Polityce"), występującego przeciw tonacji frygijskiej, która, zdaniem jego, nietylko nie ma w sobie religijnego charakteru, lecz przeciwnie, tchnąc zmysłowym, djonizyjskim żarem, może być szkodliwa dla etycznego wychowania młodzieży. Jak ściśle związała się dla Greków muzyka z życiem uczu-

---

*) Por. Rudolf Westphal: „Die Musik des griechischen Altertums„ 1883.
H. Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1899. Karl v. Jan: Bericht über griechische Musik, 1900.
St. Witkowski: Nowe odkrycia w dziedzinie muz. gr., Kraków 1895. H. Riemann: Musikgeschichte, I.

**) Dla wyjaśnienia dodać należy, że zarówno muzyka grecka, jak i późniejsza muzyka zachodnio-europejska (do połowy XVI w. Zarlino) nie znała naszego pojęcia Dur i Moll, a więc dwóch zasadniczo różnych tonacji, lecz miała djatoniczne, zaczynające się od każdego tonu skali i postępujące bez podwyższeń chromatycznych np. d. e. f. g. a. h. c. d. (a więc nie nasza d-moll z jednym bemolem) lub e. f. g. a. h. c. d e. (różne od naszego E-dur z 4 krzyżykami!)

***) Tonacje czyli harmonje greckie otrzymały nazwy od szczepów greckich zależnie od kraju, w którym się rozwinęły.

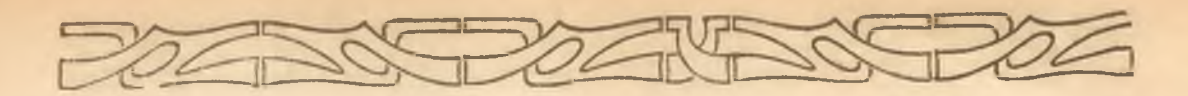


ciowem, dowodzi tego na pozór dziwne zjawisko teoretyczne, t. j. opadająca skala djatoniczna jako podstawa muzycznego systemu. Nasza gama każdej tonacji składa się z tonów wznoszących się po linji djatonicznej, a więc np. od $c_1 - c_2$ u Greków przeciwnie, tonacje wyznacza skala od wyższej ku niższej oktawie biegnąca, np. gama frygijska.

Jak to uzasadnić? Ze stanowiska czysto muzycznego jest to rzecz niewytłumaczalna i poniekąd przeciwna naturalnemu biegowi; zatem przyjąć należy, że odgrywają tu rolę pobudki estetyczne, a raczej uczuciowe. Ideałem sztuki greckiej była miara, szlachetna harmonja, niezmącona najlżejszym rozdźwiękiem. Wiemy, jak rzeźba grecka, starając się o złagodzenie grozy tragizmu, nadawała twarzom umierających bohaterów wyraz łagodnego uśmiechu. I muzyka miała unikać jaskrawego patosu namiętności: wznosząca się linja melodyjna działa podniecająco na nasz stan psychiczny, co stwierdza powszednie doświadczenie, jak i badania psycho-fizjologiczne; a zatem muzyka, wprowadzając jako podstawę swego systemu skalę opadającą, unikała wszystkiego. co podsyca napięcie namiętności, ą dążyła do złagodzenia jej podniecającego działania.

Że epoka średniowiecza przypisywała również muzyce moc uczuciową, na to mamy liczne dowody w traktatach teoretycznych owych czasów, a choćby w tym jednym fakcie, że z pośród „tonacji kościelnych" (opierających się na tych samych zasadach teoretycznych, co tonacje greckie) wyłączano tonację jońską (odpowiadająca naszej C-dur) i eolską (nasze A-moll), przypisując im pospolity, niezgodny z duchem muzyki kościelnej wyraz. Zdanie to wprawia nas dzisiaj w zdumienie: stoimy wprost wobec zagadki, której jedynem rozwiązaniem jest niezawodny fakt, że wrażliwość psychiki średniowiecznej była zgoła różna od wrażliwości naszej i że przewyższała ją może subtelnością odczucia. Wszak dla nas tonacje jońska i eolska — (podstawa obecnego systemu muzycznego, t.j. Dur i Moll - zmieniła się jeno nazwa!) nietylko nie mają nic rażącego w sobie, lecz przeciwnie jako wyłączny środek tonalny posłużyły do odtworzenia i wyrażenia najwznioślejszej treści duchowej, zamkniętej w utworach nowoczesnych kompozytorów, począwszy od Bacha, a skończywszy na Chopinie. Ten jeden szczegół wskazuje chyba dowodnie, jak elastyczne są pojęcia estetyki, jak zmienne zarazem i zawisłe od czynników zewnętrznych lub indywidualnych różnic pewnej epoki. rasy i kultury. Wszak dzisiaj jeszcze dla Włoch np. pojęcie piękna muzycznego streszcza się w melodji, która wyda się nam niechybnie banalną i pozbawioną artystycznych znamion. Trzeba było całych wieków, ażeby nasze dzisiejsze tonacje (Dur i Moll) wywalczyły sobie powszechne prawo obywatelstwa. To stało się dopiero w wieku XVI, gdy teoretyczne uzasadnienie dualizmu tonalnego w pracach Józefa Zarlino (Istituzioni harmoniche, 1558) wyparło dawniejsze dogmaty o tonacjach kościelnych. Zarlino pierwszy tłumaczy kontrast tonacji w sposób uczuciowy: tonacja majorowa (Dur) wyraża pogodę (allegro), minorowa (moll) nastrój ponury (mesto-maninconico). Że ten nastrojowy dualizm zachowała w zasadzie muzyka do chwili obecnej, stwierdza to chociażby pobieżna znajomość literatury muzycznej. Dla niektórych kompozytorów ma znowu każda z transponowanych tonacji Dur i Moll swoją odrębną sferę uczuciową. Z biografji Beethovena wiemy, że z każdą tonacją łączyło się u niego ściśle określone poczucie nastroju: dowodzi tego tonacja C moll jako stały wykładnik patetycznej treści i tragizmu (Sonaty fortepjanowe op 13. op. 111, kwartet op. 18, Nr. 4, uwertura orkiestralna „Korjolan", V symfonja op. 67), spełniająca u Chopina to samo zadanie (Etiudy op. 10 Nr. 12, op. 25 Nr. 12). W naiwnej estetyce muzycznej XVIII wieku charakter tonacji odgrywa wybitną rolę: głośny teoretyk J. Mattheson *) układa cały system czy schemat uczuciowy dla każdej tonacji, podobnie jak i nieszczęśliwy poeta i muzyk Chr. Schubart **) łączy barwy tonalne w subtelną polichromję nastrojową. Muzyka neoromantyczna, zmierzająca do wyrażania najlżejszych odcieni uczuciowych, która poczęła zrywać więzy dualizmu tonalnego, za pobudką teoretyka F. J. Fétisa częściowo wskrzesiła dawniejsze tonacje kościelne (zachowane w melodjach muzyki ludowej), np. Chopin w „Mazurkach" lub

*) Das neu eröffnete Orchester. 1713.
**) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (wydane po jego śmierci), 1806.



zatarła ślady pewnego schematu tonalnego, jak np. Liszt i przedstawiciele „Młodej Rosji“, kombinujący z sobą różne tonacje i dochodzący w rezultacie do zupełnej negacji tonalnej.

Za przewodnią myśl naszego zagadnienia przyjąć należy uczuciową treść muzyki, a więc zdolność muzyki do wyrażania złożonych stanów psychicznych czyli nastrojów. Że treścią muzyki są nastroje, na to godzi się bezwzględnie dzisiejsza estetyka; przyznaje to zresztą tak bez wszelkich złudzeń i poetyzujących tendencji patrzący na muzykę Helmholtz *) i G. Fechner **) i ci wszyscy, dla których dźwięk nie jest samem tylko wrażeniem zmysłowem, lecz równoważnikiem duchowego przeżycia. Muzyka nie odtwarza zjawisk, nie używa pośrednictwa intellektualnego, lecz wypowiada bez obrazowej przenośni wprost najsubtelniejsze drgnienia psychicznych stanów tak, jak tego nie wypowie żadna inna dziedzina sztuki.

„Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste, das Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik“ ***).

Tem się tłumaczy, dlaczego muzyka dostępna jest dla wszystkich, dlaczego nie trzeba wyłącznego wykształcenia intellektualnego do jej „odczucia“. Nieścisłe też jest określenie, klasyfikujące ją jako łatwo lub trudno „zrozumiałą“, a więc odnoszące ją do sfery intellektualnej, gdyż muzyka apeluje tylko do uczucia i w procesie uczuciowym wyczerpuje swoją treść. Z duszy kompozytora wypłynęła muzyka jako samorzutny impuls i w duszy słuchacza odradza się jako przeżycie uczuciowe. Nie można jednak szukać w muzyce uczuciowych refleksów, odtworzonych z fotograficzną wiernością, lecz widzieć trzeba tylko ową wieczną zmianę i prąd uczuciowej fali, ową niepowstrzymaną fluktuację psychicznych stanów, którym podlega nasze życie duchowe, a więc migawkowe błyski afektów i nieokreślone i nieuchwytne sploty uczuć, czyli nastroje.

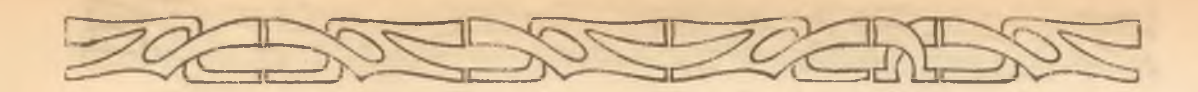
Estetyka XVIII wieku, owej epoki, w której „czułe“ serce było pierwszym warunkiem towarzyskiej wytworności i salonowej kwalifikacji, akcentuje bardzo silnie zdolność muzyki do wyrażania afektów. Dość przytoczyć teoretyczne dzieło Filipa Emanuela Bacha: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, 1759 (nowe wyd. W. Niemanna), by się przekonać, jaki wtedy kładziono nacisk na „afekt“ w muzyce. Oto dla ilustracji przytoczymy z jego dzieła ustęp o interpretacji („Vom Vortrage“) jako curiosum ówczesnych poglądów:

„Ein Musicus... gibt seinen Zuhörern seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mitempfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig(!). Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bei heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzet. Dass alles dieses ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige blos leugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genötigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Geberden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hilfe kommen“.

Dzisiaj wydaje się to nam śmieszne, a jednak codzienne doświadczenie stwierdza, że muzyka, wyrażając afekty, powoduje często fizjologiczne zmiany w naszem zachowaniu się. Może nigdzie nie istnieje tak bezpośredni psychofizyczny parallelizm, jak w bezpośredniem działaniu rytmu i dynamiki.

Stopniowanie dynamiczne czyli *crescendo* pobudza nerwy do silnego napięcia, tamuje oddech, przyśpiesza ruch tętna ****), podczas gdy obniżenie dynamiczne czyli *diminuendo* wywoływa reakcję, rozluźnienie napięcia i powrót do równowagi. Ileż to razy w sali koncertowej zauważyć można głębokie odetchnienie po długiem naprężeniu nabrzmiewającego crescenda. Znamienny szczegół przytaczają biografje z życia Herdera: Gdy w r. 1812 u podeszłego już wówczas poety fantazjował na fortepjanie Karol Weber i przewodni temat muzyczny snuł w jednostajnie potęgującem się crescendo, podnosił się Herder odruchowo z miejsca, a gdy rozległ się ma-

*) Lehre von den Tonempfindungen, str. 413.
**) Vorschule der Aesthetik, str. 159.
***) Fr. Vischer, Aesthetik, III. 780.
****) Ten fizjologiczny objaw tłumaczy nam często spotykaną wadę u wykonawców o słabo rozwiniętem poczuciu rytmicznem, a mianowicie skłonność do przyśpieszenia tempa przy crescendo.



jestatyczny akord, jako korona dynamicznego procesu, Herder drgnął i ze łzami w oczach dziękował Weberowi za ten „podniosły moment duchowego przeżycia“.

Taką samą zdolność bezpośredniości posiada rytm — jako „gest muzycznego afektu“ — według trafnego określenia Nietzschego *). Jest to najbardziej pobudzający czynnik a osiągający w tańcu najwyższy wyraz gestykulacyjny, czynnik nie bez znaczenia dla mechanicznej pracy, polegającej jakby na odruchach mięśniowych, zarówno w pracy zbiorowej jak i indywidualnej **) Jednostajnie kołyszący się rytm usypia nas; rytm żywy ma fascynującą moc pobudzania i polotu. Dowodem tego są kompozycje, w których tętni jędrność rytmiczna, jak Beethovena symfonja VII A-dur, Chopina polonez As-dur lub ballada As-dur, Wagnera „Walkürenritt“ i in.

Każdy z czynników muzycznych jest technicznym środkiem do odtworzenia uczuciowej treści. Bez melodji nie można sobie pomyśleć muzyki; melodja polega na zmianie wysokości tonów, opartych o rytmiczną i harmoniczną podstawę. Już przy omówieniu poglądów starogreckich na muzykę wspomniano, że wznosząca się linja melodyjna jest procesem pozytywnym, działającym podniecajaco na spotęgowanie energji i woli życiowej, podobnie jak dynamiczne stopniowanie po linji nabrzmiewającej siły, podczas gdy opadająca melodja uchodzić może za wyraz negatywnego procesu, jako obniżenie pewnego napięcia psychicznego, uspokojenie i powrót do równowagi.

Istotę melodji trudno ująć w jakąś schematyczną formę: bogactwo psychicznego życia stwarza bogactwo melodyjnych pomysłów, odzwierciedlających bezpośrednio uczuciowe stany. Melodja djatoniczna, utrzymana w ramach tonacji, bez zboczeń modulacyjnych, ma spokój, powagę i prostotę, w przeciwieństwie do melodji chromatycznej, odznaczającej się niepokojem, drgającej namiętnym tonem; dość porównać prostolinijny rysunek melodji „klasycznej“ (Haydn, Mozart), zazwyczaj na stopniach trójdźwięku zbudowanej, z melodją epoki romantycznej, pełną zmian chromatycznych: z Chopina Prelud. E-moll lub z melodją wagnerowskiego „Tristana“, by uświadomić sobie różnicę charakteru uczuciowego, wyrażonego w tych formach. Rzecz niepojęta, jak jedna zmiana półtonu, nieznaczne obniżenie chromatyczne powoduje bezpośrednią zmianę nastrojową. Stwierdza to ustęp z chopinowskiego Nokturnu Cis moll op. 27. Nr. 1, gdzie owo zaakcentowane d_2 zamiast dis_2 ma w sobie wyraz znużenia, coś ubezwładniającego i przygnębiającego. Takiego samego środka używa C. Debussy dla wyrażenia analogicznego nastroju w dramacie „Pelléas et Mélisande“.

Właściwe zabarwienie uczuciowe otrzymuje melodja na tle harmonji przez stosunek konsonansu i dysonansu. Harmonja konsonansowa jest wykładnikiem pogody, równowagi duchowej; taki charakter ma dzięki przewadze konsonansu muzyka F. Mendelssohna Dysonans drażni, niepokoi, drga bólem i szarpie nerwy: im więcej w nim obcych, nieharmonijnych pierwiastków, tem jaskrawszy i bardziej zgrzytliwy. Najboleśniejszy wyraz ma dysonans małej sekundy, w której zderzają się dwa wrogie sobie impulsy uczuciowe.

Dysonans jest niemal jedynym środkiem, sprowadzającym nagły zwrot nastrojowy i niemal zawsze zjawiającym się w jednakiej formie, gdy idzie o zmącenie spokoju, pogody i ciszy *). Łudzącej analogji dostarcza Beethoven i Chopin. W sonacie f-moll op. 57, zwanej „Appassionata“, wplata Beethoven w ustępy dyszące namiętnością obraz pełen majestatycznej powagi, jakby kojącą modlitwę; by wrócić do pierwotnego, nastroju, uderza nagle dysonansowy akord, po którym wybucha ze zdwojoną siłą tłumiony na chwilę ból. To samo widzimy u Chopina: w Scherzo h-moll, gdy po dźwiękach kolendy spada na nas jak uderzenie obucha jaskrawy akord septymowy, po którym zrywa się ponownie huragan tonów, pędzących w obłędnym szale namiętności. Analogiczny proces psychiczny znalazł tę samą formę wyrazu.

Wszelkie środki techniczne muzyki, jak rytm, dynamika, melodja, harmonja ze swem bogactwem najróżniejszych czynników (konsonans, dysonans, zmiany mo

---

*) Por. mało znany fragment Nietzschego: Über Musik und Wort, 1871.

**) K. Bücher w „Arbeit und Rhythmus“, 1896, dowodzi, że urytmizowanie pracy jest naturalnym postulatem.

***) Por. Mickiewicz: „Fałszywy akord... wesołość pomieszał przeczuciem złowieszczem“.



dulacyjne) kontrapunktyczne zwoje melodji, instrumentacja z niewyczerpaną skalą barw muzycznych — oto wykładniki treści uczuciowej, stanowiącej istotę muzyki i jej piękna. Z kolei rozważyć więc należy kategorje estetyczne, dostępne dla muzyki a stanowiące jej treść. Ujęcie kategorji w jakikolwiek schemat sprawia zasadniczą trudność, gdyż wszelkie wartości estetyczne zawisłe są od nieprzebranego bogactwa zmysłowych wrażeń i uczuciowych wzruszeń; wszelako dla orjentacji można je sprowadzić do kilku typów o najogólniejszem zabarwieniu. Sprawa to tem trudniejsza, że trzeba dla niej przyjąć jakąś pozytywną podstawę, więc oprzeć ją o ogólną zasadę piękna, a przecież wiemy, jakie elastyczne jest pojęcie piękna, od subjektywnego poglądu zawisłe. Estetyka naszej doby zaprzecza istnieniu absolutu piękna, unika dogmatyzmu i niewzruszonych kanonów estetycznych, zapewniając pełną autonomję artystycznej twórczości. Dawniej ograniczano sferę twórczości, zamykano ją w ciasnych szrankach pewnego szablonu wyrazu; dzisiaj widnokrąg twórczości jest nieokreślony, artysta ma swobodę wypowiadania się, może wyrazić i odtworzyć wszystko, co porusza jego wyobraźnię twórczą. Jeśli jeden z teoretyków francuskich posuwa się aż do paradoksalnego twierdzenia, że brzydota jest pięknem (le beau c'est le laid), to niezawodnie poza tem sofistycznem sformułowaniem kryje się zupełnie naturalne żądanie, przyświecające wszelkiej twórczości, by sfery sztuki nie zacieśniać do formułki fikcyjnych i dowolnych dogmatów, lecz zapewnić wszystkim przejawom wrażeń i uczuć najrozleglejszą skalę wyrazu. Że brzydota, jako kategoria estetyczna wkracza coraz więcej w dziedzinę sztuki, tego dowodem są liczne przykłady ostatniej doby. I w muzyce znalazła ona swoje uzasadnienie, gdy zapomocą odpychających estetyczne poczucie środków technicznych poczęła dbać o realistyczną wierność w odtwarzaniu stanów psychicznych. Głównym środkiem wyrazu jest w tym wypadku oczywiście jaskrawy dysonans, jakiego np. użył Chopin w preludzie A-moll (op. 28 Nr. 2) malującym zapomocą najprzykrzejszych dysonansów (zmniejszonych oktaw) i pustych brzmień kwint nastrój znużenia, złamania i prostracji ducha. Z bjografji Chopina dowiadujemy się, że artysta napisał ten utwór pod bolesnem wrażeniem wiadomości, otrzymanej w Stuttgardzie o upadku listopadowego powstania; na tle dysonansowej harmonji, zbyt wyraźnie i świadomie wkraczającej w sferę brzydoty, snuje się leniwa melodja, raczej strzęp melodji, krótki motyw, wyłaniający się kilkakrotnie, by w końcu rozpłynąć się w kojącej harmonji organowych akordów.

Zapomocą dysonansów odtwarza Ryszard Strauss odpychający grozą nastrój w dramacie muzycznym „Elektra", gdzie zespolenie heteronomicznych tonacji (A-dur z Es-moll, H-moll z F-moll) przeradza się w zgrzytliwą kakofonję. W poemacie symfonicznym „Don Quichote" doprowadza Strauss realizm brzydoty do ostatecznych granic, czy to kiedy zestawia instrumenty o wyłączającej się barwie dźwięku, czy kiedy posługuje się analogjami, naśladującemi wycia, jęki, skrzeczenie, beczenie stada baranów i tym podobnemi środkami, leżącemi poza sferą muzycznego dźwięku.

(D. c. n.)

---

*) Dawniejsza estetyka, idąc za wzorem Kanta, przeciwstawiała kategorję wzniosłości kategorji piękna. I nowsi estetecy zajęli to samo stanowisko, przesuwając bez należytego uzasadnienia pojęcie wzniosłości w sferę, poza „pięknem" leżącą. Czyni to również w odniesieniu do muzyki Artur Seidl w rozprawie „Vom Musikalisch Erhabenen" (1 wyd. 1887, 2 wyd. 1907), uważając romantyków za głównych przedstawicieli tego pierwiastka w muzyce. Piękno muzyczne polega zdaniem Seidla na jasnych konturach i plastyce form, wzniosłość zaś dąży do zerwania zamkniętych granic, do rozpłynięcia się w nieograniczonej przestrzeni, unika wszelkiej symetrji zarówno w linji melodyjnej, jak w rytmie i takcie. Nie ulega wątpliwości, że takie schematyzowanie na zasadzie przytoczonych kontrastów jest nader dowolne i że na takie ustalenie problemu niezawodnie wywarł wpływ podział Nietzschego na pierwiastki apoliński i djonizyjski w sztuce: apolińską sferę charakteryzuje refleksja i harmonja, djonizyjska zaś jest czemś żywiołowem, nieogarnionem, nawet irracjonalnem, usuwającem się z pod ustalonej formuły.

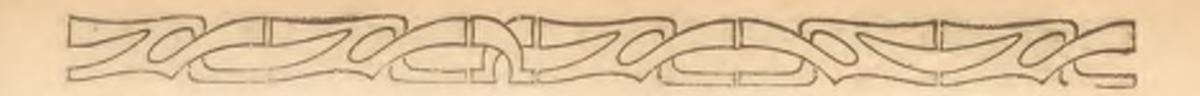


Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI

VERDI.

Genjusz opery, stworzonej w roku 1600 we Florencji przez Peri'ego i Caccini'ego, nie odebrał z rąk Włochów palmy przodowania Europie na tem polu w ciągu dwu przeszło stuleci. Po pierwszych śmiałych twórcach opery wydała przebogata w artystyczne talenty rasa włoska potężnego Monteverdi'ego i nie przeszło później żadne pokolenie, ażeby w niem nie zajaśniał jakiś wielki duch muzyczno-dramatyczny. Cavalli i Cesti, a zaraz po nich Scarlatti, potem genjalny Pergolesi, dalej Caldara i Jomelli, Paesiello i Cimarosa, wreszcie Rossini, Spontini, Cherubini, Donizetti i Bellini, oto hufiec bojowników, którzy w radosny sposób poddali ludzkość pod panowanie muzycznej sztuki Włochów. Jako ich prawy następca i spadkobierca przyszedł na świat Verdi w r. 1813 w ubogiej wiosce *Roncole*, położonej na podapenińskiej równi między Kremoną a Parmą. Pierwsze lata dzieciństwa spłynęły Józefowi Verdi'emu w domu rodzicielskim, gdzie nie tak korzystne dla rozwoju jego talentu były warunki, jak dla genjuszu Mozarta pod dachem ojca-muzyka, lub w plutokratycznym domu Mendelssohnów dla młodego Feliksa. W miejskiej oberży w Roncole, jaką posiadał ojciec Verdi'ego, miał dojrzewać największy genjusz, jakim chlubi się nowoczesna muzyka włoska. Dojrzewał tak, jak dojrzewa lekkie wino tych okolic na życiodajnym gruncie, pod promieniami słońca. Wychowywała go na muzyka ludowa pieśń włoska, która echami przepełnia tę wesołą okolicę, jak świegotem ptaków i ożywia, gdyż śpiewa tu każdy człowiek. Edukacja to podobna tej, jaką odbierał Chopin z ust ludu w Żelazowej Woli, i podobne wydała owoce, przesączając ludowemi cechami muzykę twórcy Traviaty. Po tym pierwszym stopniu nauki, na którym nieraz pedagogiem był dziad-włóczęga, otwierający chłopcu oczy na świat, jak ów wędrowny przekupień-muzyk w Janie Krzysztofie Rollanda, poszedł Verdi śladem wszystkich największych twórców uczyć się na chórze kościelnym rodzinnej wioski. Niedługo potem znalazł się w domu stary gruchot z klawiaturą i strunami. Któż inny, jak nie organista z Roncole został nauczycielem małego Verdi'ego? Znaleźli się i mecenasowie jego talentu. Pierwszym był jakiś zacny rzemieślnik z sąsiedniego miasteczka, Busseto, który bez wynagrodzenia naprawił szpinet Verdi'ego, obciągnął skórą młotki, założył pedał i zadowolił się umieszczeniem w pudle obszernego napisu, którym uwiecznił swój czyn. Nie wiedział skromny człowiek, że miał prawo zwrócić do siebie dumne słowa: exegi monumentum aere perennius... Dzisiaj fortepianik ten stoi w muzeum Verdi'ego w Sant Agata. Był to kamień węgielny jego sztuki.

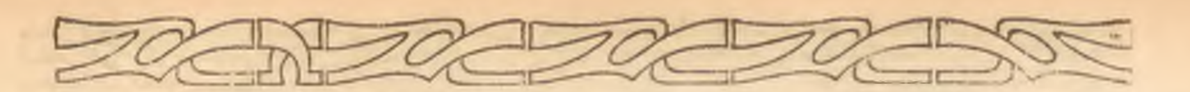
Jedenaście lat miał Verdi, kiedy już został zastępcą organisty w Roncole. Ażeby spełniać te funkcje, musiał kilka razy na miesiąc drałować z Busseto, gdzie dla nauki szkolnej stał na pensji—za sześć pusów dziennie—do Roncole. Ale nikt pewnie nie myślał wtedy, ażeby Verdi poświęcił się muzyce. Miał zostać kupcem i zaczął praktykę u pana Barezzi w Busseto. A pan Barezzi był sercem Società Filarmonica tego miasteczka, dumnego ze swojej historji, sięgającej czasów Wespazyana, a w r. 1824 liczącego aż koło tysiąca mieszkańców. Ponieważ na taką liczbę wypadał zawsze we Włoszech przynajmniej jeden kompozytor, cóż więc dziwnego, że i tam on się znalazł w osobie Giovanni'ego Provesi, który z urzędu był organistą kościelnym, ale miał w tece kilkanaście oper, nawet z własnemi tekstami. Pod okiem tego to mistrza terminował Verdi w zawodzie kompozytorskim, a warunki lokalne pozwalały na to, że mógł także wyręczać go w charakterze kierownika artystycznego „filharmonji", złożonej pewnie z kilkunastu członków. Konsekwencją, która nie dała na się długo czekać, była pierwsza kompozycja Verdi'ego, napisana w r. 1828. Uwerturą na dętą orkiestrę zaczął Verdi swoją karjerę kompozytorską. Ten pierwszy krok rozstrzygnął o losie Verdi'ego. Nieznana dziś żadnemu turyście po Włoszech mieścina znalazła środki na wysłanie Verdi'ego na dalszą naukę do Medjolanu. Stało się to jednak dopiero w roku 1832 i nie miało przynieść pożądanego rezul-



tatu, gdyż Verdi nie uzyskał wstępu do tamtejszego konserwatorjum, mimo, że w protokóle z egzaminu wyrażono się o jego talencie kompozytorskim wcale korzystnie. Nauczycielem Verdi'ego został tu Vincenzo Lavigna. Po za ścisłą teorją nauka polegała na poznawaniu dzieł klasyków. Haydna „Stworzenie“ i „Don Juan“ Mozarta stały się dekalogiem kompozytorskim Verdi'ego. Wpływ ten długo znać na twórczości Verdi'ego, a na całe życie mistrza rozciągnął się kult starych mistrzów. Verdi wskazywał zawsze, że jedyną drogą, prowadzącą do rozwoju jest powrót do stałych—tornato all'antico e sarà un progresso! Na tych przykładach skrystalizował się talent Verdi'ego, uformował jego styl muzyczny. Muzyka klasyków była sztuką analogiczną do poezji pod względem formalnym i idealnym. Była to w każdym razie mowa wiązana, dźwięki płynęły miarą wiersza, w największej mierze ośmiotaktowego, z cezurą w środku; poetyczny zawsze był także charakter treści tej muzyki, zarówno kiedy ona miała cechy liryczne lub opisowe. Bez względu na rodzaj treści, kształt zewnętrzny muzyki klasycznej musiał być i z reguły był doskonały. Bo wszakże ojczyzną tej muzyki były Włochy. Bo przecie Mozart nie był nigdy kompozytorem w duchu niemieckim, uczył się na samych włoskich przykładach i całą swoją twórczością operową zdobył sobie miejsce w szeregu kompozytorów szkoły neapolitańskiej, której był ogniwem zupełnie logicznem między Pergolesim a Rossinim. Idąc więc za tymi przykładami, nie odchylał się Verdi od tej linji, jaką wyznaczyło mu samo jego włoskie pochodzenie.

Nauka u Lavigni była okresem wytężonej pracy Verdi'ego, który, jak wogóle ludzie, obdarzeni genjuszem, do najpóźniejszej starości był przykładem pracowitości. Przepowiedział mu też nauczyciel, że zaszczyt przyniesie kiedyś ojczyźnie. A kiedy ta ojczyzna w trzydzieści lat później doczekała się cudu zjednoczenia, widziała z radością w nazwisku Verdi'ego kryptonim z imienia króla i Włoch: Vittorio Emanuele Re d'Italia.

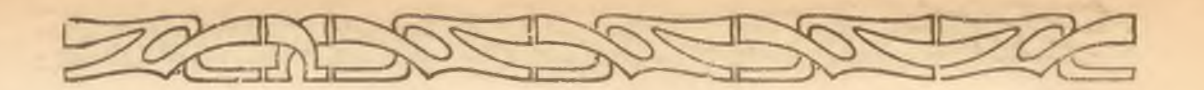
Dwie pierwsze opery opery Verdi'ego: w r. 1839 „Oberto, conte di San Bonifacio“ i w r. 1840 „Un giorno di regno“ (opera komiczna) przeszły przez scenę medjolańskiej La scala bez większego powodzenia. Verdi miał tu jeszcze pożyczaną duszę muzyczną, był jakby epigonem Bellini'ego. Indywidualność jego drzemała w nim jeszcze w oczekiwaniu na dobre libretto. Tak samo było z twórczością młodego Wagnera, dokładnie rówieśnika Verdi'ego, który dopiero począwszy od „Holendra tułacza“ stał się sobą naprawdę. Przez dwuwiekową przeszło produkcję, a czasami nawet hiperprodukcję operową, wyczerpała się twórczość librecistów włoskich. Wiek XVIII miał kilku znakomitych, jak Metastasio, Calsabigi, Da Ponte, Apostolo Zeno, nawet Goldoni. Niektóre ich teksty komponowało po kilkudziesięciu kompozytorów. Wiemy dobrze, jakie kłopoty miał Mozart z librettami swoich oper. Wagner zauważył, że Mozart byłby już stworzył dramat muzyczny, gdyby był na drodze swojej spotkał równego sobie poetę. Jak wiemy, jeden tylko tekst w jego operach był arcydziełem literackiem: „Wesele Figara“. Nieodrazu trafił Verdi na dobrego librecistę, raczej długo musiał czekać na niego. Nie był znamienitym literatem Solera, któremu Verdi zawdzięczał pierwszy swój sukces w operze: „*Nabucodonosor*“ i kilka lichszych librett. W „Nabucodonosorze“ po raz pierwszy przejawił się patrjotyczny żywioł genjuszu Verdi'ego. Temat opery był analogją do stosunków politycznych, panujących wtedy we Włoszech. Lombardja czuła na sobie pęta niewoli austrjackiej, Włosi widzieli w losie żydów w Babilonie własne uciemiężenie. Czynnik patrjotyczny przyprawił skrzydła płomiennej inwencji Verdi'ego. Nabucco zdobył Włochów wstępnym bojem i ugruntował sławę młodego kompozytora. Zdobyć ich musiał, gdyż muzyka ta była kość z kości i krew z krwi narodu. Bellini i Donizetti byli wyrazem włoskiej natury w muzyce, ale wyrazem jednostronnnym jeszcze, raczej tylko zewnętrznych jej cech. Należeli do szkoły, której styl utrzymali, ale muzyka ich nie była głosem krwi. Bellini miał anielską słodycz, ale zgoła żadnego temperamentu, Donizetti był zawsze bardzo powierzchowny. W Verdim zaś otrzymał naród reprezentanta swoich najistotniejszych rysów charakterystycznych, umysł na miarę wielkich mistrzów plastycznych sztuk z dawniejszych stuleci. Rozmiar i rozmach jego koncepcji przypomniał Włochom wspaniałych malarzy dekoratorów szkoły weneckiej, budowa jego dzieł kształtowała się jakby na wzór wspaniałych gmachów barokowych,



w których potężne zarysy harmonizują tak znakomicie z bogactwem zdobnictwa. Koloryt muzyki Verdi'ego wreszcie lśnił jakąś świetnością barw Veronesa. W operze jego zadrgały rytmy namiętności wszelakich, uczucie nowoczesnego człowieka znachodziło dokładny swój wyraz. Pomimo tradycyjnych form dawnej opery inwencja Verdi'ego stworzyła w Nabucco szereg środków dla oryginalnego wypowiedzenia się jego talentu.

Następny etap rozwoju twórczości Verdi'ego, stanowi po operze z tekstem Solery „Lombardi alla prima crociata“ z r. 1843, — dzieło, oparte na słynnej tragedji romantycznej Victora Hugo „Ernani“ w r. 1844. Do źródeł twórczości genjalnego poety sięgnął już Donizetti, pisząc w r. 1833 operę z tekstem tragedji Hugo'a „Lucrezia Borgia“. Verdi zawdzięczał jej obok Ernani'ego jeden z największych swoich tryumfów operowych: Rigoletta. Niespożytą zasługę wobec historji muzyki zdobył sobie Francesco Maria Piave, wierny librecista Verdi'ego, który naprowadził kompozytora na drogę romantyzmu, przerabiając tragedję Hugo'a i później dostarczył mu tyle sposobności do wypowiedzenia się, jako romantykowi muzycznemu. I znowu, podobnie, jak w Nabucco, odpowiedział teraz rewolucyjny duch opery potrzebom narodu, rwącego się do wolności politycznej. Kompozytor Ernani'ego stawał w szeregu tych, których w kilkanaście lat później miał prowadzić Garibaldi. Muzyka Verdi'ego w „Ernanim“ apelowała do całego narodu. Verdi, który owładnął znakomicie całym kunsztem kontrapunktu, nie ambicjonował nigdy w kierunku pisania muzyki przemądrzałej, zawiłej. Sztuka jego miała zawsze na względzie ogólną przystępność, w elementach swoich była włosko-ludową. Melodje najbardziej popisowych arji Verdi'ego, z epoki przed Aidą, napisane są frazami, które po największej mierze spłynęły z ust lazzaronów neapolitańskich w ich uroczych piosenkach, lub w tych nieświadomych, niezapisanych nigdy pogwizdach, lub nieartykułowanych pośpiewach. Nie różnią się od nich w materjale tonalnym, mają ich naturalność w konstrukcji harmonicznej. Świat akordów Verdi'ego nie wykraczał daleko poza najelementarniejsze związki tonalne i zbudowany jest niemal na samych konsonansach. Czyż nie przypomina to budowli z wieczyście trwałych ciosów marmurowych, jakie wznoszą rodacy Verdi'ego? Co zaś jeszcze tak drogim czyniło Verdi'ego w oczach narodu, to jego kult piękna wokalnego, to cudowna jego technika pisania na ten najcenniejszy dla człowieka instrument. Verdi był jednym z najdoskonalszych mistrzów wokalnych wszystkich czasów. Znał on tajemnicę pogodzenia namiętnego wyrazu dramatycznego z absolutnem pięknem muzycznem, interesu psychicznego z materjalną doskonałością śpiewu. Nigdy, w żadnej okoliczności nie kazał Verdi śpiewakowi śpiewać w sposób, któryby w czemkolwiek mógł zadrasnąć estetykę śpiewu. Nie chodziło mu więc o śpiew charakterystyczny, jakiego wymagają niektóre partje wagnerowskie, np. Beckmesser, Alberyk lub Mime, ale zawsze tylko miał czystą, klasyczną sztukę śpiewacką na oku. I dlatego dbał o tego śpiewaka, o jego oddech dobry i łatwy, dbał o to, ażeby on miał radość estetyczną ze śpiewu, ażeby mu partja leżała w głosie i rokowała zysk osobistego popisu. Niezawodnie musiał Verdi czytać dzieła dawniejszych reformatorów opery, Algarotti'ego i Arteagi, a jeżeli nie przykładał ręki do reformy stylu operowego i godził się na stare jej formy, z recitativami, arjami, duetami i finałami, to wychodził ze słusznego, w każdym razie, założenia, że teatr wogóle, a tembardziej opera, jest rodzajem konwencji między artystą a publicznością i że absurdem właściwie jest dążenie do podrobienia prawdy życiowej przy pomocy fałszywych środków. Opera Verdi'ego opierała się więc na zupełnie odmiennych podstawach estetycznych, niż dramat muzyczny Wagnera.

Orkiestralną stronę swoich oper traktował już młody Verdi w sposób niepomiernie pełniejszy i barwniejszy od wszystkich innych współczesnych kompozytorów włoskich. Orkiestra jego ma pewne związki pokrewieństwa z operami Meyerbeera, ale ani Berlioz, ani Liszt i Wagner nie wpłynęli na Verdi'ego jako instrumentatora. Verdi nie pokusił się nigdy na to, ażeby orkiestra jego oper miała symfoniczną pełnię brzmienia i treści, tak, żeby zupełnie samodzielnie sprawiała wrażenie skończonego w sobie dzieła, przynajmniej w pewnych partjach oper. Jest ona jednakże tylko akompanjamentem, raz wypracowanym szkicowo zaledwie, innym razem w sposób bogatszy, zawsze atoli barwnie i logicznie. W przeciwieństwie do Wagnera, który tak pilny nacisk kładł na uwertury i przygrywki do swoich dramatów muzycznych, traktował Verdi wstępy orkiestralne dość lekko i zwięźle. Przedewszystkiem nie kryły

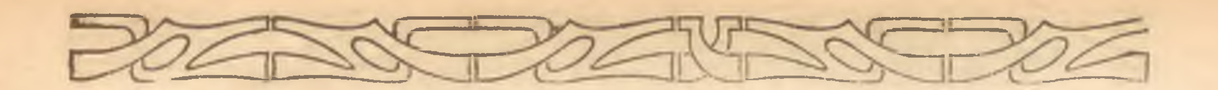


one w sobie żadnych celów programowych, były jakby tylko złotemi ramami, w które napięta była akcja dramatyczna. Wyjątek między niemi stanowi symfonja do opery „La forza del destino", znacznie od innych dłuższa i więcej będąca dramatyczną dyspozycją opery.

Po tryumfach „Ernani'ego", który błyskawicznie przeszedł przez liczne sceny europejskie, nastąpił sześcioletni okres zastoju sławy Verdi'ego, daremnych usiłowań, połowicznych sukcesów, a nawet zupełnych niepowodzeń. Niemniej, jak z jedenastoma operami wystąpił w tym czasie Verdi na scenach włoskich i zagranicznych, nawet z premjerami w Londynie i Paryżu. Ale trwałego uznania żadne z dzieł tych nie uzyskało. Dzisiaj zapomnieliśmy gruntownie, że Verdi napisał takie opery, jak: „Joanna d'Arc", „Zbójcy", „Luisa Miller", „Macbeth", „Korsarz", „Atilla" i t. d. Z tych oper doraźne powodzenie zdobyła ostatnia na premjerze w Teatro Fenice w Wenecji, ale nie muzyki tej pewnie wartość była przyczyną tego, co słowa jednej arji, które u słuchaczy wywołały szał entuzjazmu. Kiedy bowiem Aetino zaśpiewał „avrai tu l'universo, resti l'Italia a me!" publiczność, zmieniając ostatnie słowa, śpiewać zaczęła chórem: „a noi, l'Italia, a noi!" i tem uniesieniem patrjotycznem dała wyraz uwielbienia dla kompozytora. Inne opery tego okresu schodziły rychło z repertuaru, niektóre z nich wprost przepadły. Do czterech z nich libretta napisał Piave, cztery także dostarczył Cammarano, dwa dał Solera. Na uwagę z tego szeregu zapomnianych oper zasługuje jeszcze „Luisa Miller" (wedle „Intrygi i miłości" Schillera), której styl muzyczny zapowiada „Traviatę".

U zenitu twórczości swojej znalazł się Verdi w roku 1851. Wierny librecista jego, Piave, dostarczył mu tekst opery, przerobiony z dramatu Victora Hugo „Le roi s'amuse", którą nazwał „La maledizione". Cenzura austrjacka w Wenecji miała swoje zastrzeżenia co do tekstu i tytułu, tak, że Piave musiał zmienić króla Franciszka I, na księcia Mantui, a operę nazwać imieniem garbatego błazna, „Rigoletto". Partytura genjalnego dzieła powstała w czterdziestu dniach. W równym czasie powstał z nieśmiertelnych oper tylko „Don Juan" Mozarta. Muzyka buchnęła z duszy Verdi'ego jak gejzer. Zastanawiającą rzeczą jest, jakim cudem doszedł Verdi do tej świetności w przedstawieniu błyszczącego życia dworskiego, on, który z niem nie miał żadnej wspólności, dziecko wsi i zawsze stroniący od hałaśliwego towarzystwa, zamknięty w sobie, milczący, robiący wrażenie melancholika. Jakby na przekór wszelkiej logice, właśnie artysta w takiem usposobieniu miał zostać muzycznym malarzem scen dworskiej frywolności i życia salonu, pełnego rozgwaru, podnieconej umysłowo atmosfery, musującego szampana i namiętnych toastów. Przemówił przez inwencję Verdi'ego genjusz tej bujnej rasy — oto jedyne wytłumaczenie tego zjawiska. Od pierwszych nut opery uderza nas genjalność tej muzyki, stworzonej nie w pocie czoła, ale w radości natchnienia. Verdi wyczuł nieomylnie rytm właściwy każdej scenie „Rigoletta" i rytmem je naitrafniej charakteryzował. A charakterystyka muzyczna „Rigoletta" jest niezmiernie dosadna, pełna najsilniejszych kontrastow. Umiał Verdi muzyką swoją pieścić i upajać, umiał zalecać się melodjami, których zmysłowość i wdzięk jest nieprzeparty, umiał wstrząsać, przejmować grozą i współczuciem, przerażać i miażdżyć przedstawieniem okropności. Bezwzględnie imponującą jest jednolitość stylu „Rigoletta", wynikająca wprost z temperamentu artystycznego kompozytora. W „Rigoletcie" może najsilniej przebija się ludowa nuta inwencji Verdi'ego. Ludową bowiem piosenką, pomimo tego nieporównanego szyku, jakim się ona odznacza, jest śpiewka księcia w pierwszym akcie „Questa o quella per me pari sono" — nie mówiąc już o przysłowiowej na całym świecie jego pieśni „La donna e mobile". Verdi zdawał sobie sprawę z jej ludowości i dlatego lękając się jej spopularyzowania jeszcze przed premjerą opery, dał ją śpiewakowi dopiero na próbie generalnej. Ale nazajutrz po premjerze rozśpiewała się na tę melodję cała Wenecja, ustroiła się w nią atmosfera miasta, jak wiosennem kwieciem oleandrów. I nieraz pewnie brzmiała piosenka ta pod oknami pałacu Giustinianich, gdzie w lat kilka później Wagner marzył o miłosnej śmierci Izoldy i snuł konwulsyjną muzykę arcydramatu erotyki.

Kto zna Włochy, ten nieporównany kraj piękna, ten w muzyce Verdi'ego odczuje związek między plastycznem obramieniem życia tamtejszego i tego życia rytmami. Kiedy się zastanowimy chwilkę i wczujemy w poszczególne sceny „Rigoletta",



przyjdziemy do przekonania, że nie da się pomyśleć muzyka naturalniejsza od stworzonej do scen tych przez Verdi'ego. Mógłżeby inaczej spiewać książę miłosną pokusę do Gildy, kiedy jako „studente povero" zbliżył się do niej podstępnie. Melodja jego do słów: „È il sol dell'anima, la vita è amore, sua voce e il palpito del nostro core"... jakby kwitnęła na krzaku stulistnej róży, rosnącej pod domem. Zrywa ją, zda się tylko, aby dać kochance. I Verdi nie potrzebował sięgać daleko po te kwiaty swoich dzieł. Rosły naokół niego, pielęgnowane przez lud, o starej kulturze muzycznej.

Najwspanialszym przejawem romantyzmu Verdi'ego są ostatnie sceny opery. Odludna osteria Sparafucila tonie w mrokach burzliwej nocy. Grozę sytuacji, na której tle ma się dokonać zbrodnia, odmalował Verdi z elementarną siłą naturalizmu muzycznego. Ponure życie wichru oddał Verdi przez użycie nieartykułowanego chóru męskiego; nikt przed nim nie wpadł na to prawdziwe jaje Kolumba. Klasyczną miarę zachował Verdi w przedstawieniu rozpaczy „Rigoletta". Nieszczęśliwy błazen przypomina w swych skurczach moralne cierpienia Laokoona, tylko ma w śpiewie swoim rzewność ojcowskiej miłości, której martwy marmur nie może wyrazić. Ale oba, tak niewspółmierne zresztą dzieła artystyczne stoją na równym poziomie patosu dramatycznego. Myśląc o mistrzostwie opracowania opery, przedewszystkiem musi się wspomnieć o genjalnym kwartecie z ostatniego aktu, gdzie Verdi dał nieporównany przykład kontrapunktu dramatycznego i świetności pomysłów tematycznych.

Verdi nie miał w sobie żadnych skłonności do teoretyzowania, nie marzył o stworzeniu dzieła, któreby przyniosło ludzkości rozwiązanie zagadki bytu i jednocześnie było koroną usiłowań artystycznych na polu muzyki dramatycznej, któreby wartością swoją zabiło wszystko, co przed niem w operze stworzono i na przyszłość całą odebrało ludziom ochotę do rywalizowania z tym nadidealem sztuki. Verdi był Włochem i dlatego takiego niemieckiego planu uszczęśliwienia ludzkości nie wypracował. Nie chodziło mu o jakąś systematyczność w doborze librett, o konsekwencję w przeprowadzeniu jakichś poza samą sztuką leżących myśli. Wybierał libretta, które mu w danej chwili odpowiadały, jako muzykowi, i, nie krępując się żadnym elaboratem teoretycznym, przystępował do pracy kompozytorskiej. W roku 1852 zwrócił Cammarona uwagę Verdi'ego na dramat poety hiszpańskiego Antonia Garcia Gutiérreza „El Trovador", który grywano z powodzeniem w włoskich teatrach i uzyskawszy aprobatę kompozytora, niebawem przerobił dramat na libretto. Pomimo pewnych niejasności akcji opery, splątanej z trzech przeciwstawiających się sobie tematów: miłości Maurica i hrabiego di Luna ku Eleonorze i zemsty Azuceny, dzieło Verdi'ego osiągnęło maximum popularności ze wszystkich jego oper. Dramat Gutierréza, w którym rozsiane były muzyczne momenty, wyzywał wprost kompozytorów do przerobienia go na operę. Zaznaczamy tu istnienie rozprawy doktorskiej na temat stosunku libretta Cammarona do pierwowzoru, której autorem jest filolog niem. Carl August Regensburger.

(D. n.)

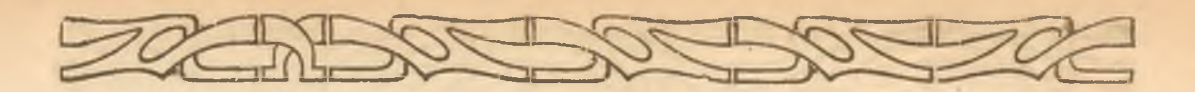
FILIP LIBERMAN.

Z zagadnień metodologji fortepianowej.

(Ciąg dalszy).

Dotychczas starałem się wykazać, że metody powinny mieć wspólne punkty zetknięcia i że wspólne cechy, obok odmiennych, obowiązują wszystkie metody. Znaleźliśmy jedną taką cechę ogólną, średnią arytmetyczną na gruncie powszechności funkcji ruchowych grającego.

Wyprowadziliśmy twierdzenie: *wszystkie ruchy*, wykonywane przez człowieka, *opierają się na prawie dwoistości,* na akcji i równej reakcji, stąd wnioski: i *ruchy*



grającego na fortepianie powinny ulegać temu prawu, z czego należy wyprowadzić wszystkie związane z badaniem ruchu przesłanki metodologiczne.

Przytem podkreśliliśmy, że dla urzeczywistnienia tego prawa, dla wprowadzenia go w życie nieodzownie trzeba pomagać naturze, a nie iść naopak. Trzeba pamiętać, że ręce nasze, obok znacznej przyrodzonej swobody ruchów, mają też od natury pewną sumę własności ją ograniczających, i że zarówno jedna, jak drugie, nadając organizmowi równowagę, są niezbędnym warunkiem jego prawidłowej czynności.

Tak więc jedną średnią arytmetyczną znaleźliśmy na gruncie powszechności funkcji ruchowych grającego. Oprócz tego wcześniej jeszcze zauważyliśmy, że prawidłowość ruchów mięśniowych, oparta na prawie dwoistości, bezsprzecznie uwarunkowana jest wzajemnem działaniem ducha i ciała i bez tego współdziałania nie może być urzeczywistnione prawo dwoistości, prawo równowagi.

Drugiem naszem wymaganiem jest *zlanie się ducha z ciałem.*

Ale idźmy dalej.

Powiedzieliśmy, że współczesny ustrój ekonomiczny każe nam liczyć się z każdą chwilą i że metoda muzyczna, uważana za odpowiednią dla ludzi, poświęcających się wyłącznie muzyce, nie jest nią dla tych, którzy oprócz muzyki dbają o swój rozwój intellektualny i ogólne wykształcenie. Obecnie wymagania społeczeństwa znacznie wzrosły: dawniej grać na fortepianie i nie umieć się podpisać uchodziło, dziś — już nie te czasy! Przytem wiadomo, że rozwój intellektualny znaczy swe ślady i na muzykalności, sprzyja jej rozwojowi, więc byłoby nonsensem wyłączać pierwiastek ten z zakresu ogólnego wychowania muzycznego.

Oto dlaczego metoda, która wymaga, aby uczeń poświęcił pół dnia ćwiczeniom muzycznym i przez to musiał być zdala od powszechnych kulturalnych zdobyczy, nie powinna istnieć w epoce podboju przez człowieka powietrza i energji słonecznej.

Ale ażeby uczeń miał możność zdobycia wiedzy muzycznej narówni z ogólnym rozwojem intellektualnym, musi istnieć metoda, któraby odpowiadała zasadzie: *minimum pracy i maximum rezultatów.*

Tak więc doszlismy do trzeciego postulatu. Zasada zespolenia się ducha z cialem i zasada minimum pracy przy maximum rezultatów obowiązuje nietylko metody, odnoszące się do sztuki muzycznej, ale i metody nauk ogólnie kształcących i stąd już tylko jeden krok do wniosku, że *założenia metod muzycznych powinny znajdować się w ścisłym związku z założeniami innych nauk.*

Byłoby zresztą dziwnem, gdybyśmy chcieli przypuszczać, że nauczyciele fortepianu powinni zajmować odosobnione stanowisko i zostać głuchemi i ślepemi na najświeższe zdobycze nauki wogóle i pedagogji w szczególności *).

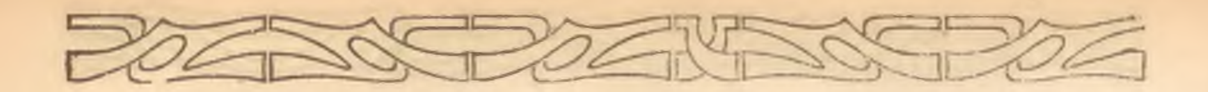
Wynika stąd czwarty postulat: założenia pedagogiki fortepianowej powinny być w ścisłym związku z założeniami, zaczerpniętemi z dziedziny ogólnych metod, nauczania, oraz wogóle z dziedziny nauk pokrewnych. Jakże pojmują przedstawiciele pedagogji współczesnej urzeczywistnienie zasad zlania się ducha z ciałem i minimum pracy przy maximum rezultatów?

Guyau sprowadza zadanie to do trzech głównych punktów: 1) do harmonijnego rozwoju wszystkich zdolności danego osobnika, 2) do poszczególnego rozwoju specjalnych zdolności osobnika w granicach, nie naruszających ich ogólnej równowagi i 3) do powstrzymania rozwoju tych skłonności, które mogłyby równowagę ową naruszyć.

Rubakin dodaje do tych punktów jeszcze czwarty — dążenia nietyle do walki z pewnym brakiem, ile do możliwego, że tak powiem, obejścia go: przypuśćmy, że

---

*) Przytoczyć tu możnaby słowa jednego z rossyjskich uczonych P. Ławrowa: „Zagadnienia ze wszystkich sfer życia i myśli", pisze on, przemocą narzucają się uwadze każdego uczonego specjalisty i musi on w jakikolwiek sposób ustalić swój do nich stosunek. Ludzie, którzy chcą zamknąć się w swej specjalnej sferze myśli, z konieczności skazują się sami na wolę rzeczników zatęchłej rutyny, albo oderwanych od rzeczywistości fantastów i dogmatyków *we wszystkich* dziedzinach myśli i życia w których odgrodzili swój specjalny kącik działalności".



rzeczywiście niema (lub prawie niema) w danym osobniku takich lub owakich cech, czyby nie można dojść do pożądanego celu zapomocą wyzyskania, jakichś innych właściwości.

Innemi słowy, jak wywnioskować można z wywodów Rubakina, trzeba starać się o to, aby centra istniejących zdolności przejęły pracę nieistniejących, brakujących zdolności.

Oto w krótkim zarysie treść dążeń, zaprzątających umysły myślących pedagogów.

Jeśli te postulaty przeniesiemy na grunt pedagogji fortepianowej, to wyrazić je będziemy mogli w następujący sposób.

Harmonijnie rozwijać zdolności należy w ten sposób, ażeby w ostatecznym rachunku rozwój np. słuchu nie odbywał się kosztem wzroku, rozwój zdolności dotykowo-ruchowych nie czynił uszczerbku zdolnościom słuchowym, — zdolności muzycznych nie niwelował ogólnych intellektualnych i. t. d.

Czyli, im większa ilość czynników bierze udział w danej pracy, tem jej wykonanie staje się produkcyjniejsze. Zasada różnicowania pracy i tu znajduje zastosowanie *).

Zatrzymaliśmy się na szczegółowem rozbiorze zasady harmonizacji zdolności. Doszliśmy do wniosku, że tylko przy wprowadzeniu w życie tej zasady możliwe jest osiągnięcie zlania się ducha z ciałem. Widzieliśmy już do jakich skutków prowadzi niezachowanie tej zasady, kiedy technika rozwija się niezależnie od poczucia muzycznego i odwrotnie. Poprzednio już mówiłem, że połączony rozwój tych dwóch czynników stanowi conditio sine qua non wszelkiej racjonalnej metody i broniłem idei zespolenia pierwiastka muzykalnego z technicznym, ducha z ciałem. Ale zasadę harmonji pojmować należy nietylko w sensie zlania się obu pierwiastków, ale i w znaczeniu harmonijnego rozwijania każdego z nich osobno. Technika powinna rozwijać się w taki sposób, aby wszystkie jej działy postępowały równomiernie, tak samo i muzykalność. W ten sposób, powtarzam, zasada harmonji przeprowadza się w znaczeniu połączenia obu członów rzędu psycho-fizycznego i w znaczeniu harmonijnego rozwoju każdego z nich poszczególnie A co trzeba rozumieć pod równomiernym rozwojem różnych działów techniki? Nie powinno się rozwijać jednych szczegółów technicznych z uszczerbkiem dla drugich. Nie powinno się np. kłaść specjalnego nacisku na rozwijanie oktaw, zaniedbując przytem inne środki techniczne dlatego tylko, że one wskutek przyrodzonych właściwości ręki łatwiej przychodzą danemu uczniowi, niż inne rzeczy. Tymczasem w praktyce spotykamy się na każdym kroku z takiem niezrównoważeniem działań. Jeden uczeń zadziwia słuchaczy siłą rozmachu i grzmiącemi oktawami, inny grą perlistą i trelem słowiczym, jeszcze inny wzbudza podziw soczystością tonu itd. itd.

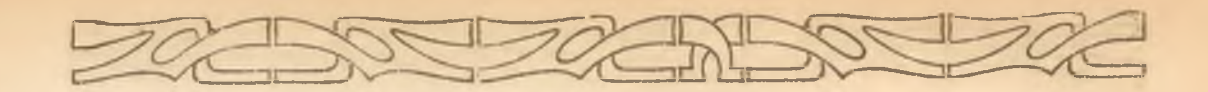
Ideał nauczyciela, powtarzam, polega nie na tem, by ograniczać się do pomocy w rozwoju tych technicznych środków ucznia, które osiągnąć może bez szczególnego trudu i do których rozwoju wykazuje specjalne wrodzone zdolności.

Zadanie nauczyciela powinno sprowadzać się jeszcze do usuwania nabytych lub wrodzonych braków, głównie zaś do wyrównania tych licznych wielkości, które w sumie dają ogólny jego techniczny kapitał.

Toż samo jest w dziedzinie rozwoju muzycznego. Można, przypuśćmy, zajmować się rozwojem tak zw. słuchu intonacyjnego, jeżeli uczeń z natury uzdolniony jest w tym kierunku, lecz należy jednocześnie zwracać baczną uwagę na brak zdolności (jeżeli taki istnieje), w odróżnianiu gradacji siły lub odcieni dźwięku.

---

*) Może mię tu spotkać zarzut, że jestem rzecznikiem mechanizowania wykonania muzycznego, i możnaby mniemać, że wstępują w ślady osławionego inżyniera Taylora tak osławionemu w niedalekiej przeszłości zamierzeniami w tym rodzaju. Poza tem możnaby przeciw mnie jeszcze przytoczyć zdanie Siegla, że sumując zdolności właściwe niektórym gienjuszom świata otrzymamy w rezultacie wielkości wcale nie tak znaczne. Nie można się z tem nie zgodzić, ale należy pamiętać, że mówiąc o zsumowaniu zdolności mam na myśli zasób ich w granicach jednego psycho-fizycznego organizmu, nie zaś kilku, a powtóre, że wszystko, co powiedziałem o ilości czynników pracy i jej zróżnicowaniu stosuję do lat szkolnej nauki fortepianowej, a nie do późniejszego okresu muzycznej działalności grającego.



Lecz powtarzam, dążność do ciągłego wyrównywania uzdolnień powinna istnieć nietylko w wyłącznej sferze ciała lub ducha; dążność ta za punkt wyjścia powinna przyjąć związek ducha z ciałem, dziedziny muzycznej z techniczną.

Tem się tłumaczy, dlaczego obfitość ćwiczeń technicznych nie ustala jeszcze związku ducha z ciałem, choćby nawet doprowadziła do rozwoju techniki.

Dla tej samej przyczyny ćwiczenia samych tylko organów słuchowych, choćby nawet doprowadzały do rozwoju muzykalności, jednakże ostatecznie przeszkodzą raczej temu zlaniu się.

Należy usuwać wszystko, co może prowadzić do naruszenia tej harmonji.

Nie można karmić ucznia repertuarem, złożonym wyłącznie z salonowych utworów muzycznych, lecz nie można go również poić tylko mlekiem klasycyzmu lub romantyzmu. Ucznia winno się zapoznawać z różnorodnemi rodzajami sztuki muzycznej, nie zaś narzucać mu tylko jeden z nich. Tak więc zasada harmonji musi być przeprowadzona z całą surowością reguły, harmonja w dziedzinie procesów ruchowych, mechanicznych i w dziedzinie muzykalności, harmonja w każdej z tych dziedzin oddzielnie i w obu razem, — oto ten cel, do którego powinna dążyć metoda, służąca do nauki gry na fortepianie. Lecz przejdźmy do drugiego punktu zasad, wyłożonych uprzednio i przypomnijmy sobie, że brzmi on, jak następuje: „dążenie do szczególnego rozwoju zdolności, któremi obdarzony jest dany osobnik, lecz w granicach nieszkodliwych dla ich równowagi ogólnej.

Widzimy, iż punkt ten potwierdza tylko to, co powiedziano wyżej.

Treść trzeciego punktu, który głosi, iż należy wstrzymać rozwój skłonności, naruszających równowagę uzdolnień, nie wymaga również specjalnego wyjaśnienia, albowiem było już o tem mówione bardziej szczegółowo.

Za to trzeba jaknajdokładniej wyjaśnić, co należy pojmować pod czwartym punktem. Jak można ominąć pewien brak, a jednak dojść do pożądanego rezultatu?

Psychologja współczesna nie uznaje istnienia oddzielnych zdolności, wzajemnie od siebie niezależnych. Uczy ona nas, że nie należy przypuszczać, iżby dla odbywania się np. procesu widzenia był potrzebny tylko ośrodek wzrokowy. W rzeczywistości proces wzrokowy odbywa się wskutek działalności wielu ośrodków, pośród których rolę główną, być może, gra ośrodek wzrokowy. To samo można powiedzieć o procesie słuchowym, dotyku i t. d O ścisłem rozgraniczeniu funkcji mózgowych nie może być mowy; pewne części mózgu mogą zmieniać swe funkcje i przyjmować na siebie czynności innych części mózgu*). Człowiek, pozbawiony wzroku, może uzupełniać brak ten wysubtelnieniem wrażeń słuchowych, głuchy — wysubtelnieniem dotyku i t. d.

Tu warto przypomnieć pocieszające słowa James'a:

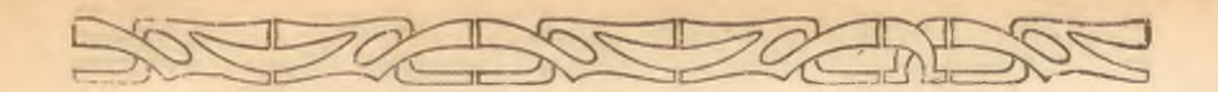
„Niema powodu do smutku w braku tych lub innych zdolności. Podstawową rzeczą w życiu jest ogólna współmierna działalność ducha... Brak jakiejkolwiek zdolności rekompensuje się wzmożoną działalnością wszystkich pozostałych. James idzie jeszcze dalej i twierdzi, iż można zostać artystą, nie posiadając zdolności przyjmowania obrazów wzrokowych,—lektorem— ze słabo rozwiniętym wzrokiem, uczonym — ze złą pamięcią“ i t. d.

---

*) Z. Waldstein w dziele swem: „Podświadome ja“ pisze, iż znana Amerykanka, Ellen Keller, w 19 miesięcy po urodzeniu, straciwszy słuch i wzrok, potrafiła jednakże ze ślepego i głuchoniemego dziecka rozwinąć się do 16 roku na niezwykle inteligentną dziewczynę, władającą trzema językami, doskonale znającą historję i literaturę; jednak ze wszystkich jej zdolności najbardziej zadziwiającą była zdolność pojmowania muzyki. Będąc zupełnie głuchą, odczuwa muzykę z wibracji instrumentu którego dotykała się palcami, a nawet przez podłogę, pokrytą dywanami.

„Widziałem, pisze Waldstein, jej głębokie wzruszenie, wywołane śpiewem kobiecym, który odczuwała, dotykając gardła śpiewaczki... Mając do rozporządzenia zmysł dotyku, stworzyła sobie z niego organ, służący do odczuwania wrażeń słuchowych, taki sam, jaki posiadamy my, ludzie normalni, z tą jedynie różnicą, że u nas jest on związany z nerwami słuchu, a u Ellen Keller— z końcami nerwów w skórze i muskułach“.

Marja Jaell w pracy swej: „Un nouvel état de conscience“, zwraca uwagę na niezwykłą wrażliwość naszych rąk i palców. Twierdzi ona, że palce naszych rąk są zdolne odczuwać wibracje, których obecnie nie zauważamy, a które oddają nam odrazu dotyk, dźwięk i barwę.



Należy tylko silnie pragnąć osiągnięcia pewnego rezultatu, i napewno go się wtedy osiągnie; należy jednakże przytem nie pragnąć odrazu setki rzeczy, lecz ograniczać się do *silnego pożądania* jednej. Siła pożądania jest przepięknie usymbolizowana w następującej legendzie indyjskiej:

Bóg Wisznu dostrzegł razu pewnego piękną kobietę i począł jej się przyglądać namiętnie. Zawstydzona dziewczyna, pragnąc ukryć się przed jego wzrokiem, schowała się za prawe jego ramię; wtedy z pod prawego ucha boga wyrosło oko, wpatrujące się w twarz jej z tą samą, co poprzednio, siłą. Przesunęła się tedy na lewo, i natychmiast z pod lewego ucha wyrosło oko i poczęło się w nią wpatrywać... Tedy schowała się za plecy jego, lecz i tu ukazało się oko boga na karku, obrzucając ją spojrzeniem...

Lecz wróćmy do przedmiotu.

Powtarzam więc: wszystkie liczne rytmy, pulsujące we wszechświecie, dźwięczą zgodnie, zlewając się w ogólnym potężnym rytmie Kosmosu.

Człowiek, stanowiąc wybitną część wielkiej twórczej całości, jest częściowym akordem wielkiej wszechharmonji, musi zatem działać zgodnie z prawem ogólnem, żeby wibrować unisono z rytmem wiekuistym. Człowiek winien mówić o sobie nie „ja", lecz „my", pisze Guyau, ponieważ organizm człowieka stanowi jedną społeczną całość, w której wszystkie cząstki działają w kierunku pewnej zgodności i harmonji. Symetrję znajdujemy we wszystkich naukach: w matematyce — przeciwstawność wielkości dodatnich i ujemnych, rachunku różniczkowego i całkowego i t. d. Mechanika symetrycznie przeciwstawia siły dośrodkowe i odśrodkowe. Tę przeciwstawność, tę symetrję, tę harmonję znajdujemy w twierdzeniach astronomji, fizyki, chemji, mineralogji i t. d.

Nauka wychowania człowieka nie mogła pozostać na uboczu od tego ogólnego dążenia w kierunku harmonijnych celów, tem się też tłumaczy, dlaczego jej zasady opierają się na tym samym fundamencie.

Czyż wobec tego nie byłoby o wiele konsenkwentniejszem, by metoda gry fortepianowej wypływała z ogólnych zasad, a nie ustalała oddzielnych, oderwanych od nauki twierdzeń, rzucając je na powietrzny ocean bez steru i żagli, jak legendowego latającego Holendra?

Metoda gry fortepianowej winna zatem volens nolens poddać się ogólnym wymogom myśli naukowej i stanąć z kolei na gruncie harmonijnego pierwiastku.

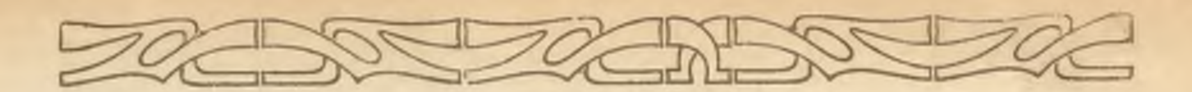
Lecz jak przeprowadzić w życiu tę potrzebę, jak urzeczywistnić ją w praktyce? Nie miejsce tu na wykazywanie tych możliwości, które są w stanie pomóc uczniowi do wdarcia się na strome wyżyny Parnasu. Niechaj rozwiązanie tego zagadnienia weźmie na się metodyka gry fortepianowej; co do mnie, to mogę tu dać zaledwie kilka drobnych wskazań, o których pomówimy następnie.

(D. n.)

Korespondencje.

Łódź, w styczniu.

Kataklizm dziejowy przewartościował wszystkie wartości tak dalece, że nawet przysłowia, będące mądrością narodów, straciły swoje znaczenie i nieubłaganą logikę. Jedno z nich zachowało swą aktualność, a mianowicie: „niema tego złego, coby na dobre nie wyszło". Wskutek trudności komunikacyjnych oraz sprowadzania sił zagranicznych, imprezy koncertowe zmuszone są z konieczności ograniczać się do sił swojskich, a dlatego wszyscy nasi artyści, nie wyłączając sił młodszych i zupełnie młodych, przychodzą do słowa. Miesiąc styczeń obfitował w pianistów. Słyszeliśmy



Józefa Smidowicza, który szybkimi krokami dąży ku wyżynom, czego dowiodła jego interpretacja Sonaty op. 101 Beethovena oraz utworów Skrjabina i Rachmaninowa. Karol Szreter dostarczył dużo artystycznych wrażeń o wysokiej skali koncertem G-dur Beethovena.

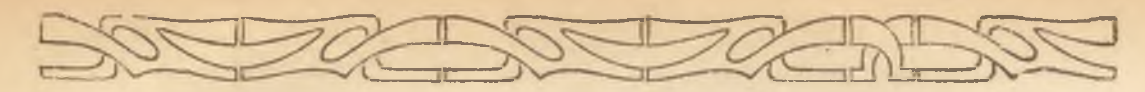
Józef Śliwiński w koncercie A-mol Schumanna potrafił wyciągnąć z fortepianu barwę wdzięcznego marzycielstwa, przejmującego tem tchnieniem nastrojowej romantyczności, którą cały koncert jest przepojony. Wreszcie zawitał do nas Egon Petri, którego zajmująca gra cieszy się powszechnem uznaniem, gdyż nosi piętno gry zrównoważonej o głębokim podkładzie myślowym, w której wyłączona jest wszelka przypadkowość. Z dyrygentów gościli Dołżycki i Młynarski. Pierwszy odtworzył Symfonję 2-gą Skrjabina, składając dowód, że poza rutyną kapelmistrzowską posiada wewnętrzną siłę suggestywną, udzielającą się orkiestrze. Dyr. Młynarski zaś pokazał „lwie pazury“ w uwerturze „Egmont“ Beethovena, której wykonanie stanęło na wysokim poziomie i było powodem do głośnych objawów zadowolenia ze strony słuchaczów, zaś Symfonja 9-ta papy Haydna była „ciężkością“ programu. Pod dyrekcją Br. Szulca wykonane były symfonje: IV Beethovena, IV Schumanna i IV Brahmsa. Śpiew reprezentowała na jednym z koncertów p. Marja Mokrzycka, która dzięki umiejętności nagięcia pięknego, tembrowego głosu do charakteru frazowania i znaczenia słów, zjednała sobie duży poklask, a wiolonczela miała również jednego przedstawiciela w osobie Elego Kochańskiego, czarującego rozlewną kantyleną.

Opera pod kierownictwem Dr. Wierzbickiego, wystawiła: „Trubadura“ (z Gruszczyńskim i Mierzyńską w rolach głównych), „Żydówkę“ (z Gruszczyńskim w roli Eleazara) i „Pajaców“ (dwukrotnie), z Gruszczyńskim i Dygasem naprzemian w roli Cania. Opera cieszyła się stałem powodzeniem u publiczności, niebacząc na niedomagania scen zbiorowych, jak chóru i orkiestry. Składał się na to zespół, dorywczo pozbierany, a pracowitości i rutynie Dr. Wierzbickiego i wytrawnej pałeczce dyr. Rydera zawdzięczano możliwość wystawienia opery, której publiczność nasza okazała się tak żądną.

Ewenementem w ruchu muzycznym Łodzi był koncert kompozytorski Aleksandra Tancmana, laureata Polskiego Konkursu Muzycznego, łodzianina, który otrzymał I nagrodę i dwa wyróżnienia, o czem zresztą warszawskie pisma doniosły.

Kiedy lat temu niespełna trzy młody kompozytor przedstawił do oceny niżej podpisanemu swoje prace, tworzone jeszcze przed rozpoczęciem poważnych studjów, okazały się te utwory nieśmiałą próbą uczniowską, upoważniały jednak do stawiania p. Tancmanowi wielce obiecujących horoskopów — dziś w znacznej części usprawiedliwionych. Wówczas to Teatr Polski zamówił u młodego adepta sztuki ilustrację dźwiękową do „Gromiwoji“ Arystofanesa, wystawianej na inaugurację sezonu. Podkreślałem na łamach pisma codziennego zalety i wady dorywczej pracy autora, któremu udzielono na zamówioną kompozycję aż całych dwa dni, boć z zadania swego wywiązał się p. Tancman zadawalająco zarówno pod względem formy i stylu, godnym uszu dzisiejszego słuchacza. Na pierwszym kompozytorskim koncercie złożył nam laureat do obszernej oceny poważne owoce swojej twórczości, a imponujący rozmiarami program wzbudził podziw u publiczności, zapełniającej po brzegi wielką salę koncertową. Forma warjacji zdaje się być tą, w której kompozytor najlepiej się obecnie wypowiada. Archaizujący chętnie, pokusił się p. Tancman również na omotanie chorału organowego twórcy z Eisenach zwojami kontrapunktycznych pomysłów, a w opracowaniu pozostał wiernym tradycji. Z innych utworów wyróżniała się Sonata na skrzypce i fortepian, która, niewzorowana ściśle na formach akademickich, zdradza po części dążność do niezależności. Partje obu instrumentów traktowane są we właściwym charakterze: w skrzypcach melodji płynnej, w fortepianie przesyconej melodyjnie przemianami funkcji harmonicznych w stylu zmodernizowanym. Nagrodzony Romans skrzypcowy oraz Preludy i Impresje fortepianowe manifestują już wyraźnie indywidualność wielce utalentowanego i dużo obiecującego kompozytora.

F. Halpern.



Z Filharmonji.

Koncerty od dnia 30/I do 12/II r. b.

W okresie sprawozdawczym odbył się jeden koncert piątkowy (31/I). Muzyka symfoniczna reprezentowana była przez R. Straussa i Mussorgskiego. „Śmierć i wyzwolenie“ pierwszego, oraz „Noc na Łysej górze“ drugiego, jeżeli chodzi o walory artystyczne, zestawione były ze sobą trafnie. Oba dzieła mają w sobie bowiem wspólny rys wybitny: doskonale zarysowaną indywidualność twórców. Poemat Straussa, symbolizujący odwieczną walkę ludzkości ze złem, z ciemnotą i przesądem, z której może ją wyzwolić jedynie królestwo Ducha, poza możliwie wiernem oddaniem umieszczonego na wstępie partytury programu literackiego, poza mistrzowskiemi wzorami techniki kompozytorskiej, posiada w sobie dużo poezji i szczerego natchnienia, a więc przymiotów, na których zbywa wcześniejszym dziełom Straussa. Momentami podyktowanemi natchnieniem promieniuje i „Noc na Łysej górze“ Mussorgskiego jednego z tych kompozytorów, którzy kładli fundament pod nową szkołę rosyjską. Solista, p. Józef Śliwiński, pomimo że już kilkakrotnie wystąpił w bież. sezonie na koncertach w Filharmonji sciągnął i tym razem sporą liczbę publiczności i wykonaniem dwóch koncertów fortepianowych: Schumanna i Saint Saënsa (g-moll) dostarczył dużo podniosłych wrażeń artystycznych.

Na koncertach niedzielnych popołudniowych rozpoczęto tradycyjny cykl symfonji Beethovena. Dotychczas wykonano dwie pierwsze symfonje. Wraz z symfonjami idą w cyklu wszystkie koncerty Beethovena: skrzypcowy, potrójny i wszystkie fortepjanowe. Odtworzono dotąd dwa pierwsze dzieła; koncert skrzypcowy miał interpretatora w osobie utalentowanego skrzypka p. L. Holcmana, potrójny zaś odtworzyli bardzo artystycznie: Róża Benzefowa, L. Holcman i E. Kochański; programy koncertów beethovenowskich uzupełniły: Concerto grosso Händla i koncert brandenburski Bacha.

Petri dał bardzo zajmujący recital. Olbrzymi program obejmował dzieła o różnych stylach i różnych epok. Słyszeliśmy i przegrywki chorałowe Bacha-Busoniego, i jedną z sonat Beethovena, i Chopina (etiudy), i Liszta. I tam gdzie trzeba być pianistą poetą i tam gdzie ekwilibrystyka palcowa odgrywa główną rolę (Liszt) złożył Petri jeden dowód więcej, że jest wirtuozem o pierwszorzędnej marce.

Pamięć Karłowicza rokrocznie czciło Warszawskie Tow. Muz. (niby przez wdzięczność za hojny zapis), dając koncert z dzieł przedwcześnie zgasłego symfonisty polskiego złożony. Dziesiątą jednak rocznicę Tow. Muz. zaznaczyło tylko zakupieniem Mszy świętej (wtajemniczeni utrzymują, że kapitał otrzymany ze sprzedaży nieruchomości po śp. Karłowiczu jest już na wyczerpaniu, ergo należało zastosować system oszczędnościowy), koncert zaś urządziła Filharmonja. Wieczór wypełniły „Powracające fale“ i „Stanisław i Anna Oświecimowie“, ponadto p. Oziminski grał koncert skrzypcowy, a p. Comte Wilgocka artystycznie odśpiewała przy akompanjamencie p. Raczkowskiego, szereg pieśni.

Z dwóch poranków niedzielnych jeden poświęcony był Wagnerowi, drugi Griegowi. Na pierwszym zadebjutował dużo obiecujący baryton p. Romejko, na drugim młody pjanista p. Messyng.

KRONIKA.

Kalendarz muzyczny. Opuścił prasę drukarską kalendarz muzyczny na rok 1919 opracowany i redagowany przez p. M. Skolimowskiego. Przed wojną mieliśmy kalendarz muzyczny wydawany przez księgarnię Wendego i S-ka. Obecna edycja (wydawca: K. Rudzki) przewyższa znacznie pierwszą zarówno objętością jak i wartością nagromadzonych informacji, które pomimo utrudnień zwłaszcza gdy chodzi o miejscowości położone poza Warszawą, są dość wyczerpujące i wiarogodne.

◎ ◎ ◎

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.